P. o. germ.
919
m

P. o. germ. 919 m

P.C gerv.

Th. 18. deutschen. pag. 635.

P. O. germ

~~920~~
919 m

B

Ueber Lessings Meinung vom heroischen Trauerspiel und über Emilia Galotti.

Frankfurt und Leipzig,
1781.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Emilia Galotti.

Der Werth unserer besten Originalstücke bestimmt nicht ganz den Werth der deutschen Schaubühne. Wir haben uns mit den Schäzen der Ausländer bereichert — Auch die deutschen Schauspieler haben in kurzer Zeit merkwürdige Schritte gemacht, und wenn schon unsere Schauspielkunst noch lange nicht das ist, was sie sein könnte; so ist es doch die Schauspieldichtkunst weit weniger. Wir haben einige grose Schauspieler: haben wir einen einzigen grosen Schauspieldichter? Jüngling laß dich nicht vom Namen blenden. Die Blendung kann auf dem Auge einer ganzen Nazion liegen. Die Posaune der Cabale hat Macht über Wahrheit. Trugschlüs-

se fesseln Blödsinn und Unwissenheit. Neuheit überrascht die Unerfahrenheit. Die Mode hat ihre Meisterstücke. Unzählige schlechtere geben ihnen Ansehen. Das Vorurtheil nimmt Ansehen für Werth. Nachahmungen sind die Folgen, und das Verderben wird ohne Rettung. Laßt uns das Lieblingsstück der deutschen Schaubühne zergliedern. — Ich kenne die Verdienste des Verfassers. Ich werde nichts vergessen, was zu seinem Ruhme kann gesagt werden. Schönheiten fühl ich mit Entzückung. Fehlen ist das Los der Menschheit. Aber Fehler geschäzter Männer sind die gefährlichsten. Oft dünkt man sich gros, wenn man mit ihnen gefehlet hat. Alles ist Nachahmer, nur die nicht, welche grösser sind, als sie, und die ihres Gleichen sind, nicht allezeit. Nur die Grösern meiden ihre Fehler, wenn sie ihre Vollkommenheiten zum Muster nehmen. Alle Kleinere gehen auf ihrem Pfade dem Verderben zu —

Das weinerliche Lustspiel und das bürgerliche Trauerspiel haben ihre mächtigen Vertheidiger gefunden. So gar bei der Nazion, die mit so vielem Ruhme die Schaubühnen Roms und Griechenlands wieder herstellte, stunden Männer

auf,

auf, die diesen Erfindungen neuerer Zeiten den Vorzug zu geben scheinen. Ich verwerfe die Gattung nicht. Sie ist nicht die beste: aber darum ist sie der Schaubühne nicht unwürdig. Dies ist die grose Schwäche der Erfinder und ihrer Nachahmer, daß die grösten Dinge in ihrem Auge klein werden, und daß sie oft, um das Eigene zu erheben, nichts tiefer herabsezen, als das, was das Vortrefflichste und Gröseste ist. Hier liegt die Wurzel zu jenen unglücklichen, unzähligen Früchten der deutschen Schauspieldichtkunst. Die besten Muster sind unbekannt geworden — Es wäre ein kleines Uebel, wenn die ersten Meisterstücke aufgeklärter Nazionen, die Meisterstücke der goldenen Zeiten nur vergessen würden. Man hat sich bestrebt, die Grundzüge des Schönen und Grossen zu tilgen, um die Muster davon verächtlich zu machen. Ists möglich, daß der erste Name in der Reihe unserer Schauspieldichter keine geringe Gelegenheit zu grosem Unheil gab? Sah Leßing nicht, was der Kenner sehen soll? Wollte ers nicht sehen? Das Lezte kömmt bei mir nie in Betrachtung. Die Person sei, wer sie wolle, wie sie wolle. Ich stehe vor dem Bilde da, und schaue, und

fühle, und denke — und das Resultat bring ich dir, Publikum! zum Geschenk, ohne Vortheil, ohne Absicht, ganz unbekannt, als ein Bürger, der nüzen will. Herr Leßing, der uns Dramen, und bürgerliche Trauerspiele lieferte, scheint das Heroische, von dem er niemals ein Beispiel gab, durch Gründe herabwürdigen zu wollen — Von einem Manne, der über die Schauspielkunst so viel gedacht, so viel Erfahrung von der Schaubühne hatte, dessen Aussprüche von den Schauspielern und unsern jungen Dichtern oft als Regeln angesehen werden, der sich durch seine Dramaturgie wirkliches Verdienst um Deutschland erworben hat, von einem solchen Manne dürfte man nur die wichtigsten Gründe erwarten, besonders wenn er zum Nachtheile einer Sache spricht, die bei den aufgeklärtesten Nazionen Jahrhunderte in Ansehen stund, und wovon nur die grösten Köpfe Muster darstellten. Bei Gelegenheit der Vorstellung seiner Sara redet Herr Leßing vom heroischen Trauerspiel also:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben, aber zur Rührung tragen sie nichts bei — Also

der

der Mann, in dessen Händen das Heil der Völker schwebt, dessen Glück oder Unglück das Schicksal ganzer Nazionen bestimmt, dessen Leidenschaft Königreiche zu Grund richten kann, bei dessen Fall Millionen Menschen zittern, von dem ein Wort Tausende glücklich oder unglücklich macht, dieser Mensch, den wir nie sehen können, ohne den Segen, oder das Jammern und den Fluch eines Volkes zu hören, und sein Elend und seine Thränen zu sehen — Dieser grose auserordentliche Mensch hat nichts mehr an sich, das zur Rührung beitragen könte, als ein gemeiner Sterblicher? Wenn Sophokles uns seinen Oedip zeigt, den Vater eines Volks, den besten Regenten, den Glücklichsten aller Sterblichen durch ein unvermeidliches Verhängnis in wenig Stunden in den äusersten Abgrund alles Elendes gestürzt; können wir uns ein Schicksal eines gemeinen Menschen denken, das diesem beikömmt, das so Mitleid erregen, so Schrecken verbreiten könnte? Eines Menschen, der nie so glücklich, nie so unglücklich werden kann. Die Schaubühne eröffnet sich. Oedip kömmt aus seinem Palaste zu seinem Volke, das durch die furchtbarste Straf der Götter in das äuserste Elend versenkt ist. Die Aeltesten

sten des Volks umgeben ihn, Thränen fliesen aus ihren Augen; man sieht die Tempel der Götter geöffnet, und von Menschen erfüllt, die die Hände zum Himmel ringen. In den Strasen rauchen die Altäre von Opfern, Greise und Kinder liegen auf ihren Angesichtern da; er hört das Geschrei der Sterbenden; er sieht Jünglinge ihrer Väter, Väter ihrer Kinder und Säuglinge ihrer Mütter beraubt. Welch ein rührender Anblick! seine Rede ist noch rührender, als alles, was wir sehen. Meine unglücklichen Kinder, sagt er, zartes Geschlecht des alten Kadmus, welches Leidwesen versammelt euch in diesen geheiligten Orten? Was bedeuten diese Zeichen der Bittenden? Thebe rauchet von Weihrauch: alles ertönt von Seufzern und Gebeten. Welches Schauspiel für Oedip! Ja dieser Oedip, euer König, so berühmt durch die ganze Welt, wollte Zeugen davon sein. Ich hätte zu euch schicken können, um die Ursache dieser traurigen Feierlichkeit zu vernehmen. Ich komme selbst, um es aus euerm Munde zu hören. Doch nein, euch, ihr Greise, kömmt es zu, für das Volk zu reden. Was ist eure Absicht? Was fürchtet ihr, welcher Jammer, welches gegen-

wär-

wärtige oder künftige Unglück versammelt euch um die Altäre? redet, seht, ich bin bereit, euch zu helfen. Ich müßte unempfindlich sein, wenn ein so rührender Auftritt mein Herz nicht erschütterte. — Hierauf beschreibt der hohe Priester den Jammer und das Elend des Volks. Nichts in der Welt kann rührender sein, als diese Schilderung. Der König antwortet: Bedauernswürdige Kinder! ich kenne eure Schmerzen: ja meine Thebaner, eure traurige Lage ist mir nicht unbekannt. Alles weinet, alles seufzet; aber glaubt mir, in dieser allgemeinen Betrübnis leide ich, wie ihr, und mehr als ihr. Gemeines Unglück fällt auf euern König zurück; Oedip trägt dessen ganze Last. Ich habe eure Uebel, die Uebel meines Volkes und meine eigene zu dulden. Meine Vorsicht, ihr wisset es, schläft nicht bei einer Sache, die euch betrifft. Sie wurde nicht erst durch euer Geschrei aufgeweckt. Ihr seid Zeugen meiner Thränen und meiner Unruhe; ihr wisset, wie viel Wege ich schon eingeschlagen, um euch Hilfe zu verschaffen — Es war noch ein einziges Mittel übrig, ich habe es nicht vernachläßigt. Kreon, mein Stiefbruder, gieng auf meinen Befehl nach Delph. Er soll von dem Orackel ver-

nehmen, wie ich das Heil meines Volks bewirken könne. Ich zähle die Augenblicke. Ach! er kömmt nicht. Unselige Verzögerung! grausame Unruhe! die gehoffte Zeit seiner Zurückkunft ist schon vorbei. Aber, wenn er kömmt, so seht mich als den Verwerflichsten unter den Menschen an, wenn ich die Befehle des Apollo nicht vollziehe.

Wer muß diesen Mann nicht lieben, der mit seinem Volke, wie mit seiner Familie spricht? kann der Karackter eines Privatmenschen uns so intereßiren, wie uns der Karakter dieses Königs intereßirt? Wenn wir nun sehen, daß dieser edle, anbetungswürdige König, dieser Freund und Wohlthäter der Menschen, dieser erste seines Volks selbst durch die Liebe zu seinem Volke und durch eine kleine fast unschuldige Leidenschaft — auf Entdeckungen geräth, die ihn in die traurigste und schrecklichste Lage, in die ein Sterblicher kommen kann, versezen. Wenn wir ihn seiner Augen beraubt, an die Gränzen der Verzweiflung hingeschmettert sehen, wenn wir seine Gattin und Mutter erwürgt da liegen, seine königliche Familie zerstört und zu Grunde gerichtet sehen: soll uns das nicht rühren; oder soll Oedip als Privatmensch uns so rühren können?

nen? Der Stand der Könige, sagt Leßing, macht schon öfters ihre Unfälle wichtiger, aber darum nicht interessanter. Hier ist nicht die Rede von Stand als Stand, von Namen und Titeln; die Sache an sich selbst ist äuserst wichtig, und was wichtig ist, das ist interessant. Nicht der Titel, König, sondern das, was dieser Mensch als König ist, und kann und darf, das was er thut, und was über ihn verhängt ist, und was mit ihm dahin fällt, oder was er mit sich dahin reist, das kann und muß den Geist von Millionen beschäftigen, das regt die Erwartung aller und trifft jedes Herz, das fühlt. Immerhin, fährt Leßing fort, mögen ganze Völker darein verwickelt werden: unsere Sympathie erfodert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen. Ist das Vaterland ein zu abstrakter Begriff dem Manne? dem edeln Jünglinge? dem Weibe, das Ehre fühlt? Wehe uns, wenn dieser Grundsatz in unsern Zeiten wahr ist. Wehe der Nazion, bei der er wahr werden könnte! Aber nein, so weit wird es mit keinem kommen. Der Name Vaterland weckt die lezte Kraft eines Volkes auf. Nazionalinteresse ist

das

das Interesse eines jeden. Die Erfahrung lehrt uns, daß bei verschiedenen Völkern eine gemeine Seele, diese Maschine, die man heut zu Tage Soldat nennt, bei dem Namen ihrer Nazion aufglühte, und Wunder that. Gesezt auch, ich will etwas zugeben, das niemals sein wird, ein Volk könnte so erschlaffen, daß das Schicksal einer ganzen Nazion keinen mehr unter ihr interessirte; sollte man darum jene grosen Beispiele noch weiter von seinem Auge entfernen? Wir Menschen sind von Natur so beschaffen, daß wir die Sitten der Gesellschaft, in der wir uns immer befinden, nach und nach annehmen, und grösten Theils von Kindheit an durch Beispiele gebildet werden. Wenn wir oft die grosen und erhabenen Männer der Vorzeit und unseres Vaterlandes vor uns sähen, wenn sich ihre Thaten vor uns erneuerten, wenn die Regulusse, Themistoklesse und Scipionen vor unserm Angesichte aufstünden, und dem Vaterlande ihre grosen Opfer brächten: würde sich nicht unsere Seele erheben, ihr hoher Sinn uns nicht begeistern, und würden ihre grosen Gesinnungen nicht nach und nach die unserigen werden? Man sage mir nicht, daß diese erhabene Beispiele nur in Er-

stau-

staunen sezen, nicht rühren, daß das Unglück derjenigen, deren Umstände den Unserigen am nächsten kommen, uns am meisten rühre. Was ist rühren? Der Grieche, der zuerst für das Trauerspiel Regeln gab, glaubt, der Zweck des Trauerspiels sei, vermittelst des Schrekens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaft zu reinigen — Korneil sezt diesen Zweck blos in der glücklichen Erregung des Mitleids und der Furcht. Dem sei nun, wie ihm wolle, darin kommen alle überein, und dies ist durch die grosen Muster der Griechen bestätigt, daß der unmittelbarste Zweck des Trauerspiels die Erregung heftiger Leidenschaften sei. Und dies ist der ganze Verstand, den man dem Wort Rührung geben kann. Was ist nun fähiger, unsere mächtigsten Leidenschaften zu erregen, als grose wichtige Dinge, die unsere ganze Seele erschüttern müssen? — Gegenstände, die das Heil der Menschheit betreffen? Handlungen von Menschen ausgeübt, die das Erstaunen ihrer Zeit und aller Jahrhunderte ausmachten? Schicksale der Wohlthäter, oder der Geiseln des Menschengeschlechts? Wen das Unglück einer Familie rührt, den muß das Unglück von Tausenden

noch weit mehr rühren. Wenn der Mensch meines Gleichen, glücklich wie ich, durch das eiserne Verhängnis zu einem Elenden gemacht, mein Mitleid erregt, so erregt es derjenige weit mehr, der auf dem Gipfel der Glückseligkeit stand, auf Thronen glänzte, und die Welt mit seinen Blicken beherrschte. Tom rührt mich, aber Lear rührt mich weit mehr. Der Fall des Oldenholm schrecket mich, aber der Fall des Königs mehr. Man sagt: der fühlt das Unglück der das Glück kostete. So muß auch dies wahr sein: der Unglückliche erweckt am meisten Mitleid, der der glücklichste war. Die Umstände eines Privatmenschen stimmen nur mit den Umständen von sehr wenigen andern überein. Der Roman, den Mis Sara spielt, kann nur eine Gattung Menschen intereßiren. Die Umstände der Grosen, so wie sie zum heroischen Trauerspiele erfodert werden, intereßiren alle. Wir sehen unser Schicksal gleichsam in das ihrige verwebt. Wenn der Held des Vaterlandes stirbt: so trauren wir alle. Stirbt ein Tirann oder ein guter Regent, da sehe man nur die Bewegung unter dem ganzen Volke. Wer ist ohne Theilnehmung? Die Schaubühne ist

der

der Spiegel der Welt, und was wahr in der Natur ist, muß auch wahr auf der Schaubühne sein. Leßing glaubt, die französische Nazion ziehe darum das heroische Trauerspiel dem bürgerlichen vor, weil sie zu eitel, und in Titel und andere äuserliche Vorzüge zu verliebt ist. Daß dies der Fehler der französischen Nazion sei, daß sie in Titel und äuserliche Vorzüge zu sehr verliebt sei, will ich hier nicht bestreiten; der Ausspruch ist ziemlich sonderbar und befremdend. Aber das ist unerträglich, daß ein Mann, der so viel über die Schaubühne geschrieben hat, behaupten darf, die Liebe zu den Titeln sei die Ursache, daß das bürgerliche Trauerspiel bei dieser Nazion nicht in Schwung kommen will. Soll Leßing in dem heroischen Trauerspiele keinen Vorzug vor dem bürgerlichen als Titel und Rang der Personen sehen? Sah er von dem allen nichts, was seinen Vorzug ausmacht? Wußte er nicht, daß nebst grosen Personen auch eine grose Handlung erfodert werde? Ist das alles nichts, was er in den Meisterstücken der Griechen entdecken konnte? Shakespear, Korneil, Racine, Voltaire, Crebillon, Dryden sind, leider! zur unrechten Zeit geboren.

ren. Sie konnten die Einsicht nicht haben, daß ihre Stücke die Rührung nicht hervor bringen würden, die die Dramen und bürgerliche Trauerspiele künftiger Zeit hervor bringen würden — O des Jammers unserer aufgeklärten Zeiten! Es brennt einem in die Seele, wenn man sich die Seichtigkeit der meisten unserer Nazionalstücke denkt, dieses romantische Gewäsch, das den Verstand öde läst, und nur die Oberfläche des Herzens berührt. Ja die Oberfläche des Herzens; denn die meisten dieser Stücke, wenn sie auch das erste mal ihre Wirkung haben, erregen bei der dritten oder vierten Vorstellung fast allgemeines Gähnen. Wo nichts für den Geist ist, da ist auch wenig für das Herz. Eine grose Handlung ist immer ein groser Gegenstand, kann immer unsern ganzen Geist beschäftigen — Erhabene Gesinnungen groser Männer hören wir tausend mal gern. Wir dünken uns selbst gros, wenn wir die Erhabenheit fühlen, und wir sind es wirklich, wenn wir sie so fühlen, wie sie. Das bürgerliche Trauerspiel ist tausend groser Züge nicht einmal fähig. Das Soyons amis, Cinna, ist nur erhaben in dem Munde eines Cäsars; das Medea superest des Seneka kann

nur

nur Medea sagen; das qu'il mourut des alten Horaziers ist das Wort eines Römers; das Seyn oder nicht Seyn macht in dem Munde Hamlets eine ganz andere Wirkung, als in dem Munde des Jünglings in den Holländern. Das Vous des Voltaire ist nur in der einzigen Situation gros, da es zu Oedip gesagt wird; und was ist erhabener, schreckender und niederschmetternder, als die Ausrufung Oedips im Sophokles: **Wehe! wehe! nunmehr ist alles klar!** Wenn Jojada sagt: je crains Dieu, Cher Abner, & n'ai point d'autre crainte, so ist nichts erhabener; aber nur in der Situation, in der es gesagt wird; so ist auch jenes: Narcisse, c'en est fait: Neron est amoureux; und je crois valoir au moins les rois que j'ai vaincu; und die Stelle des Porus: nous savons, que les Dieux ne sont pas des tyrans —

Le fils de Jupiter passe ici pour un homme.

L'or, qui nait ſous nos pas, ne corrompt point nos ames —

und das groſe Wort des Hatto in den Römern in Deutſchland: Deutſchland ſpricht mit Rom, und endlich das bekannte im Makbeth: **Er hat keine Kinder** Die Beiſpiele ſind unzählich, und ich begreife nicht, wie man den Werth derſelben erkennen, und nicht zugleich die Vorzüge des heroiſchen Trauerſpiels einſehen könne — aber es ſcheint vorbei zu ſein. Das Vorurtheil iſt zu mächtig; wenige Geſellſchaften ſind mit Leuten beſezt, die ein gutes Trauerſpiel aufführen könnten; und wo ſind die Dichter, die Meiſterſtücke verfaſſen werden —

Die That des Virginius iſt eine der rührendſten und glänzendſten Züge der römiſchen Geſchichte. Der Decemvir Claudius Appius entbrannte von einer ſchändlichen Begierde gegen die ſchöne Virginia, die Tochter eines tapfern edeln Römers, und die Braut des wa-

ckern

ckern Icilius. Alle die Künste, die dem Geiste der Verführung eigen sind, wurden angewandt, sie der Ehre zu berauben. Vergebens. Die Schamhaftigkeit der Virginia vereitelte alles. Nun schritt Appius zur Grausamkeit und Gewaltthätigkeit. Er giebt seinem Günstlinge, dem Marcus Claudius, den Auftrag, Virginien vor Gericht als seine Leibeigene zu fodern. Claudius behauptet öffentlich, das Mädgen sei in seinem Hause geboren, von einem seiner Knechte erzeugt, und ihm durch List entwendet worden. Der Richter war Appius selbst, und der Spruch erfolgte, wie es vorher beschlossen war. Man kann sich das Erstaunen der Virginia, den Jammer der Familie denken. Der Vater ist im Lager. Die Beleidigte flehte umsonst die Hilfe der Quiriten und des Volkes an. Icilius tobt vor Wuth und Schmerz, macht die Ungerechtigkeit des Richters und sein schändliches Beginnen offenbar, ruft Götter und Menschen zu Hilfe, trozt allen Qualen der Grau-

samkeit, verachtet den Tod, und bringt das Volk auf seine Seite. Appius bleibt unbeweglich; da er sich aber in Gefahr sieht, nimmt er einigen Schein der Gerechtigkeit an, verschiebt die Vollziehung des Urtheiles, und Icilius gewinnt so viel Zeit, daß er den Vater aus dem Lager rufen kann. Nun erscheint Virginius selbst vor dem Volke, in Trauerkleidern, mit seiner Tochter und einigen Matronen. „Ich wage täglich, sagt er, für euch, für eure Kinder und Gattinnen mein Leben. Kein Römer kann sich kühnerer, grösserer und mehrerer Thaten fürs Vaterland rühmen, als die sind, die ich that. Aber was nuzt das alles, wann wir Rom erhalten, und das Schrecklichste leiden müssen, was uns zugefügt würde, wenn wir in die Hände der Feinde fielen?„ Icilius that seiner Seits ebenfalls das Aeusserste, seine Braut zu retten. Das ganze Volk ist in Bewegung. Virginius erhebt seine Hände gegen den Richter: „ Appius, sagt er, ich habe meine Tochter zur Ehre,

nicht

nicht zur Schande erzogen; hier ist ihr Bräutigam: du willst sie schänden! Wollt ihr Gattung Menschen euch, wie das wilde Vieh, vermengen? Ich weis nicht, ob es diese hier leiden werden; gewiß die, die Wafen tragen, dulden es nicht.„ Appius läugnet das schändliche Beginnen, beschuldiget die Vertheidiger der Virginia des Aufruhres, und befiehlt, das Urtheil zu vollziehen. Lictoren und Wachen umgeben ihn, Zorn blitzt aus seinen Augen, und das Volk weichet. Nun steht die Edle hilflos da, eine Leibeigene, geopfert der Schande, zur Beute der Unzucht. Die Gewaltthätigkeit hat ihre höchste Stufe erreichet. Der tapferste Römer soll nun sehen, wie ein Elender ihm seine Tochter raubt, sein Blut zum Stande der Leibeigenschaft erniedriget, und dem Mädgen von edler Erziehung das schändlichste der Laster znr Pflicht macht. Alle Hülfe ist verschwunden, alle Aussicht zur Rettung. Nun erblicken wir den Virginius in seiner Gröse, erblicken eine

römische That. ;Er bittet noch einmal, das Mädgen sprechen zu dörfen, das er für seine Tochter hält, ergreift einen Dolch, und indem er sagt: Nur so, meine Tochter, kann ich dich von der Leibeigenschaft retten, senkt er ihr den Dolch in das Herz. Er zeigt den blutigen Leichnam den Römern, und sie entschütteln sich des Joches der Tirannen. Welch ein herrlicher Stoff zum grosen heroischen Trauerspiele! Grose Handlung, abstechende starke Karaktere, tragische Situationen, mächtige durch einander kreuzende Leidenschaften, allgemeines Interesse, gählinge Glückswechsel und selbst die schönsten Züge zu einem vortrefflichen Plane liegen schon in der Geschichte. Der Geist des alten Roms, das Schicksal derjenigen Nazion, die nachher die Welt überwand, die grösten Männer des Menschengeschlechtes, Roms erste Helden, die Väter der Mariusse, der Brutusse, der Catonen, der Scipionen und Cäsarn, die Tugend im Glanze ihres Sieges über die furchtbar-

barsten Tirannen, über Tod und Leben, die Freiheit endlich im Triumphe — alles dies sind Gegenstände, die uns in einem guten Trauerspiele von dieser Geschichte dargestellt werden könnten. Herr Leßing, der eine so schlimme Meinung, und eben so üble Begriffe vom heroischen Trauerspiele hat, überging das alles, und veränderte die römische Geschichte in einen Roman. Er glaubte zu gewinnen, wenn er die Römer in Menschen unserer Zeiten ummodelte; als wenn jene erhabenen Gegenstände, würdig aller Völker und aller Zeiten, vor unsern Augen nicht mehr ihre Kraft haben würden; oder als wenn das schwächere, kleinere und unbedeutlichere mächtiger in unsere Leidenschaften wirken könnte, als das gröseste, stärkste und erhabenste. Der stolze, unbiegsame, wilde, grausame Appius, vor dessen blizendem Auge Rom zitterte, ist in einen Schmetterling verwandelt, in einen italienischen Prinzen, der bis zum Erbarmen einfältig ist. Statt des kühnen Günst-

linges Claudius, der in seinem Unternehmen so sicher ist, und alles bis auf den lezten Punkt bringt, sehen wir einen kurzsichtigen Höfling, einen Strasenräuber und einen dummen Bedienten. Der thätige, wuthathmende Icilius ist hier ein Graf Appiani, der von dem ganzen Vorgange nichts erfährt, und bei dem Stücke nicht viel mehr zu thun hat, als daß er sich erschiessen läßt. Virginius der tapferste Römer, der Erhalter Roms, der sich rühmen darf, daß kein Römer mehr Thaten that, als er, ist hier ein Oberster, der uns nicht mehr intereßirt, als ein jeder Oberster, der ein aufbrausender braver Mann ist, und seine Tochter liebt. Virginia ist hier ein Mädgen, das weder eine Italienerin noch eine Römerin ist. Die Handlung selbst verliert alles von ihrer Gröse, und was noch schlimmer ist, alles von ihrer Wahrscheinlichkeit. So weit können Lieblingsmeinungen auch Männer von Geschicke verleiten. Ich will

die

die Vergleichung nicht weiter treiben. Sie zeigt den eigentlichen Werth der Emilia Galotti nicht. Es ist nur Beweis des Abstandes zwischen dem heroischen und bürgerlichen Trauerspiele. Es sind freilich auch Beweise des Unrechtes, das Leßing hat, so herabwürdigend von jenem zu sprechen; Beweise des Schadens, den er durch Einführung seines Vorurtheiles dem Geschmacke zufügte; Beweise des fast allgemein gewordenen Nachbetungsgeistes; Beweise der Kurzsichtigkeit so vieler Theaterschriftsteller, und endlich Beweise der traurigen Lage der deutschen Schauspieldichtkunst. Allein ich will hier nicht weitläuftig werden, und dieser wichtige Gegenstand verdiente durch eine besondere Abhandlung ins Licht gesezet zu werden. Laßt uns Emilia Galotti als bürgerliches Trauerspiel betrachten, und aus diesem Gesichtspnnkte sein Verdienst bestimmen. Aber einen Augenblick alle Vorurtheile auf die Seite. Es liegt wenig daran,

wer der Mann sei, der beurtheilt wird, und wer der sei, der urtheilt. Aber es liegt der ganzen deutschen Nazion daran, daß Unwissenheit, Irrthümer und falscher Geschmack verbannt, und die Stimme der Marktschreierei und des Nachbetungsgeistes erstickt werde. Ob es in der Natur sei, daß ein Vater, der nicht wahnwizig ist, seine einzige geliebte Tochter ohne Ursache umbringe (denn eine nicht hinreichende Ursach ist in diesem Falle keine) ist wohl kein Gegenstand des Streites. Auch sind die Meinungen über Emilia Galotti bald nicht mehr getheilt. Es ist fast zur allgemeinen Stimme geworden: wider Odoardo's Handlung empört sich die Natur. Und fürwahr, wie sollen wir die That des Vaters ansehen? als eine grose Handlung? Eine grose Handlung sezt Vernunft zum voraus. Laßt uns sehen, ob wir Menschenverstand darin finden. Der Prinz sucht auf eine feine Art die Tochter vom Vater zu trennen, damit er Gelegenheit habe, ihre Gunst zu gewinnen.

Der

Der Vater versucht nun nicht das geringste, dieses zu hintertreiben. Odoardo, der mit so vieler Freiheit mit dieser Puppe von Prinzen spricht, der den edlen Plan des Marinelli so leicht zernichten, sich so gar an beiden wegen Ermordung des Grafen Appiani rächen könnte; dem noch eben so viele Wege, seine Tochter zu retten, übrig waren, als Klugheit, Entschlossenheit und Standhaftigkeit wider Dummheit, Schwachheit und Feigherzigkeit ausfindig machen können; dieser Odoardo weis nichts besser zu thun, die Verführung seiner Tochter, die mit dem Geiste der alten Heldinnen erscheint, zu verhüten, als ihr das Herz zu durchbohren. Die That ist kaum geschehen, so sieht auch Odoardo seine Thorheit ein. Gott! was habe ich gethan, ruft er aus; und dieses zeigt, daß wir die That nicht einem grosen Gedanken eines grosen Mannes zuschreiben sollen. Ich will hier die Sittlichkeit der Sache selbst nicht untersuchen: ich gieng so nicht unmittelbar auf meinen Zweck

zu,

zu. Wäre die That nur theatralisch sittlich oder wahr. Aber darin stickt das Unheil. Ich mag das menschliche Herz erforschen, wie ich will, tausendmal alle tragischen Scenen aller Zeiten vor mein Aug hinstellen; ich finde den Grund dieser Handlung nicht in dem menschlichen Herzen. Gattinnen fielen durch ihre Gatten, Brüder durch Brüder; Kinder färbten ihr Schwerd mit dem Blute ihrer Väter; Väter tödteten ihre Töchter, Mütter ihre Säuglinge. Es geschah aus Leidenschaft, Wahnsinn, oder Irrthum, oder auch nach Grundsäzen. Wahnsinn, Irrthum und Grundsäze haben aber hier nicht statt. Leidenschaft? Welche? Zorn, Rache, Wuth? Diese müßten sich wider den Prinzen und Marinelli ergiesen. — Furcht oder Verzweifelung wegen unvermeidlicher Schande seiner Tochter? Da müßte er in dem Falle des Virginius sein. Aber in diesem ist er nicht, bei weitem nicht. Die Haupthandlung dieses Trauerspieles ist also vollkommene Ungereimtheit.

heit. Man sage mir nicht, daß die That Odoardo's oft Wirkung gemacht habe. Warum nicht? — Wenn ein Narr aufträte, der alles ohne Ursache rechts und links tödtete, und die Schaubühne mit Leichen füllte, das müßte auch wirken; aber es wäre die Wirkung nicht, die die Schaubühne bezielt; es wäre Empörung der Natur, nicht Erregung starker Leidenschaften. — Das Trauerspiel Emilia Galotti hat einige ganz vortreffliche Scenen, zu Zeiten unverbesserlichen Dialog, nicht selten Wiz, auch gute Sittensprüche, und manchesmal wahre Darstellung der Natur. Unsere Neugierde wird erregt, die Handlung geht ungehemmt fort, die Episoden stimmen zum Ganzen, die Verwickelung wird immer enger; aber das alles macht noch lange kein Trauerspiel aus. Denn auser dem, daß die Auflösung des Knotens jener in dem Tempel des hammonischen Jupiters ähnlich ist, auserdem, daß dasjenige, was das Vorzüglichste sein soll, Vernunft und Natur beleidigt: so fehlt dem Stücke durchaus

aus noch jenes mächtige Interesse, das unser ganzes Herz beschäftigen, unsere Sinne fesseln, und unsre Leidenschaften dahin reisen muß.

Die erste Bestrebung des Dichters muß sein, daß er uns die Handlung gleich Anfangs wichtig mache. Das ist hier ganz verfehlt. Ein Prinz wünscht in den Besiz eines Mädgens zu kommen; das Mädgen ist verlobt: also kann er seinen Zweck ohne Verbrechen nicht erreichen. Was ist nun natürlicher, als daß wir gleich für dieses Mädgen eingenommen werden müssen; daß ihr Karakter und ihr Schicksal unser ganzes Herz beschäftige, damit jeder Vorfall, jede Scene, jedes Wort uns interessant werde? Aber von diesem Mädgen, von Emilia Galotti, erblicken wir in dem ganzen ersten Aufzuge nichts; nichts von ihrem Vater, nichts von ihrem Bräutigam und ihrer Familie; nichts von allem, was uns das wichtigste gewesen wäre. Sie wird oft genennt, aber wir kennen sie nicht. Man zeigt

ihr

ihr Bildnis, aber mehr um dem Prinzen Gelegenheit zu geben, seine Liebe auszukramen, als uns für sie selbst einzunehmen. Und warum zeigt man uns einen Schatten, da wir sie selbst sehen, und ihren Karakter kennen sollen? Warum hören wir erst gegen Ende des ersten Aufzugs — flüchtig — aus dem spöttischen Munde des Marinelli — etwas von ihrer Empfindsamkeit, und vom Prunke ihrer Tugend: da nichts mehr, als diese Tugend, diese Unschuld, diese edle Emilia vor unsere Augen sollte gestellt werden. Livius ist nur Geschichtschreiber: aber seine erste Sorge ist, daß er Virginien und ihre Familie mit Zügen schildert, die allen Bezug auf unser Herz haben. Dann ists nicht mehr bloser Vorwiz, der uns auf die Geschichte aufmerksam macht; unser Herz hat seinen grosen Antheil: es ist mit hinein in das Schicksal der Virginie verwickelt, wir vergessen alles übrige, ja uns selbst, und nichts in der Welt ist uns wichtiger, als sie. Dies ist der Gang der Natur; dies sind die

feinen

seinen glücklichen Griffe der Kunst; dies ihre grosen unfehlbaren Zweckmittel, und dies die erste Regel, die dem Schüler gegeben wird.

In dem ganzen ersten Aufzuge der Emilia Galotti erscheint keine einzige Person, die auf unsere Theilnehmung Anspruch machen könnte. Der erste ist ein Prinz, der verliebt ist, dessen Karakter wir übrigens nicht kennen, der, um das wenigste zu sagen, uns ganz gleichgültig ist. Unser Herz hat also nichts mit seiner Leidenschaft zu schaffen. Im Gegentheile ist nichts gewissers, als daß Menschen, die uns gleichgültig sind, und uns viel von ihrer Liebe schwazen, uns oft gar noch zur Ueberlast werden.

Die zweite Person, die auftritt, ist ein Maler, dessen Unterhaltung mit dem Prinzen langweilig ist, und zum Theil mehr in eine Abhandlung über die Malerei, als auf die Schaubühne gehört.

Die

Die Rolle des Marinelli ist am besten angelegt: aber aufs Höchste macht er uns neugierig auf den Ausgang der Sache.

Die unbedeutendste Rolle des Stückes, der Rath des Prinzen, der kömmt, und auf immer verschwindet, giebt noch den rührendsten Zug in dem ersten Akte, indem er den Kopf schüttelt, da der Prinz ein Todesurtheil so sehr gerne unterschreiben will.

Zu Anfange des zweiten Aktes sehen wir auf einen Augenblick die Eltern der Emilia. Dann kömmt eine lange Scene zwischen dem Bedienten und einem Strasenräuber, und nun endlich erst erblicken wir Emilien.

Die Scene ist schön, und läßt uns hoffen, daß wir von nun an nichts mehr als Höchstwichtiges zu erwarten haben. Emilia ist ein wohlgezogenes, unschuldiges und frommes Mäd-

gen. Die Art, wie sie ihrer Mutter den Vorfall mit dem Prinzen erzählt, ist einnehmend. Jezt scheint die Zeit gekommen zu sein, wo wir Leidenschaften mit Leidenschaften, oder Leidenschaften mit Tugend im Kampfe sehen werden; wo die Gröse Emiliens sich stufenweise enthüllen, durch einen rührenden Zug über den andern uns entzücken, und unsern Geist mit Erstaunen und unser Herz mit Empfindungen des Mitleids erfüllen wird — oder mit Empfindungen des stolzen Vergnügens, eine edle Seele stets im Contraste mit dem verachteten und überwundenen Laster auf dem Throne, in den gefährlichsten und schrecklichsten Situationen sich immer gleich zu sehn — zu sehen, wie sie nach manchem Siege, in mannichfaltigen Gestalten, über alles, was Menschen sonst selten besiegen, endlich selbst über die Gewaltthätigkeit, über die Wuth und Raserei eines verzweifelnden, gekrön-

ten, mächtigen, alles zertrümmernden Liebhabers mit Erhabenheit triumphiret.

Aber wie sehr ist unsere Erwartung getäuscht. Ungefehr nach der Mitte des zweiten Aufzuges ist Emilia verschwunden. Dann sehen wir sie im dritten Aufzuge noch einmal (mit vieler Unwahrscheinlichkeit, wie sie es so gar selbst anmerkt) im Vorübergehn, von dem Prinzen in sein Zimmer begleitet, und dann nicht mehr; den ganzen vierten Aufzug nicht mehr, und im ganzen fünften erst am Ende, da sie vom Vater getödtet wird.

Man sollte fast glauben, der Dichter hätte vergessen, daß die Heldin des Stückes auch etwas dabei zu thun haben solle. Wir haben es fast immer mit dem Prinzen und Marinelli, mit Marinelli und dem Prinzen zu thun. Das Unglück überhaupt ist, daß das Gedicht so angelegt, und geführt ist, daß bis über die Hälfte

desselben auf einer Seite alles ruhig sein muß, weil man von allem, was vorgeht, nichts weis; wodurch dann; zu den schönsten Zügen und Situationen, deren der Gegenstand des Gedichtes fähig ist, die Hauptgelegenheiten abgeschnitten sind. Freilich glaubte der Verfasser am Ende alles gut zu machen, da er Emilien mit dem Geiste einer Römerin erscheinen läßt. Aber hierin liegt eben der grose Widerspruch in der Rolle der Emilie. Wir haben die Ungereimtheit der That des Vaters gesehen: aber die Handlung Emiliens ist noch unbegreiflicher. Der Dichter vergißt vollkommen, daß die Italienerin eine ganz andere Erziehung, andere Begriffe, anderes Religionssistem hat, als die Römerin: er vergißt auf einmal, daß er die Römer zu Italienern umgestimmt hat, und daß Emilie nicht Virginia ist. Sie will sich tödten, und da es der Vater nicht zuläßt, reizt sie ihn, daß er sie

um-

umbringe. Das Mägden, das so fromm, so andächtig, so ganz seiner Religion ergeben ist, das nach den Grundsäzen dieser Religion, die es so verehrt, und in der es so sorgfältig ist erzogen worden, den Selbstmord zum wenigsten für ein eben so groses Laster, als den Verlust der Unschuld halten muß, soll sich nun ohne Bedenken umbringen wollen, wegen einer entfernten Gefahr, aus Furcht vor einem Verbrechen, das zu begehen oder nicht zu begehen immer von einem freien Willen abhängen wird; und soll noch Wunders glauben, was für eine schöne grose That es begehe! Das Mädgen, das vor kurzem von nichts, als von der Messe, von Andacht, von Tugend, gewiß nicht nach dem Begriffe der Stoiker, und so gar (etwas kindisch) von Träumen und ihrer Bedeutung sprach, reizt jezt, gleich einer stoischen Heldin, ihren Vater zum Morde, beruft sich auf das Beispiel

der alten Römer, spricht, als wäre sie mit dem Cato in einer Schule erzogen worden, und erfüllt buchstäblich das:

Vanae fingentur species: ut nec pes nec caput uni reddatur formae.

Lieber Vater Horaz! dein goldener Mund hat schon vor tausend und viel hundert Jahren das Ding den Dichtern so sehr eingeprägt. Du hast das alles mit so vieler Laune gesagt:

Amphora coepit institui, cur urceus exit?

Wer sollte denken, daß nicht der mittelmäsigste Dichter dich verstünde?

Vom Prinzen sagte ich, daß er eine Einfalt wäre, nicht darum, weil ers nicht ganz natürlich sein könnte; sondern um den Abstand zwischen ihm und dem Marius zu zeigen. Das ist auch nicht das übelste in seiner Rolle; sondern dieses: daß sie ganz uninteressant bleibet. Die

Schau-

Schaubühne fodert Karaktere. Schwachheiten und Leidenschaften werden uns wichtig, je nachdem es Schwachheiten und Leidenschaften einer geliebten, geschäzten oder verabscheuungswürdigen Person sind. Wenn uns Shakespear die Leidenschaften eines Menschen sehen läst, wie ganz sehen wir den Menschen selbst, wie tief in die lezte Falte seines Herzens! Das ist der Hauptfehler der meisten heutigen Schauspiele, daß uns die Personen, die da vor uns seufzen, ausrufen, weinen und schreien, nicht recht bekannt gemacht werden. Man glaubt vielleicht (wenns doch noch giebt, die es aus Gründen thun) auf diese Art gerade zu auf unser Herz loszugehen. Aber wer unser Herz überraschet, und den Verstand nicht zum Bürgen des Besizes erhält, dessen Sieg ist nicht dauerhaft. Hierin liegt die Ursache, warum manche Stücke, die übrigens für recht gut gehalten werden, bei der vierten und fünften Vor-

stellung unausstehlich sind, wenn sie schon bei der ersten von groser Wirkung waren.

Dichter! willst du dich des menschlichen Herzens bemeistern, so mache den Verstand dir zum Freunde; der allein übergiebt den Schlüssel zu dieser Festung.

Rührung ohne Ueberzeugung ist Schwächlichkeit des Herzens, Entnervung, Kränkelei romantischer Seelen.

Die Gräfin Orsina ist eine Nebenrolle; aber besser gezeichnet, und bringt mehr Leben und Bewegung ins Stück, als alle übrigen, den Marinelli ausgenommen, dessen Karakter ausgezeichnet ist, und der allein vom Anfange bis zum Ende handelt. Die Scene zwischen der Gräfin Orsina und Marinelli ist eine Art Episode, aber vielleicht die schönste Scene des Trauerspiels. Nur ganz am unrechten Orte; denn dort sollten wir keine Episoden sehen, sondern zur grosen

sen Haupthandlung vorbereitet und gestimmet werden. Auch die, zwischen Marinelli und Appiani ist gut: nur ist mir immer Marinelli ein Hofmann, wie sich der Gelehrte in seiner Studierstube einen denken mag. Was er spricht und thut, ist zwar immer Intrigue, immer Nebenweg und schlechter Weg: aber so schief und plump ist alles angegriffen, daß mans kaum aushalten kann. Der Prinz selbst, der kein grosser Kopf, und auch kein Kritiker ist, sieht dieses gar oft ein, und zanket sich auch darum fast immer mit seinem Marinelli.

„Ich versprach mir, sagt er ihm einmal, von ihrem Einfalle so viel? Wer weis, wie albern sie sich dabei genommen? Wenn der Rath eines Thoren einmal gut ist, so muß ihn ein gescheider Mann ausführen. Das hätte ich bedenken sollen.„

Das Hauptverdienst der Emilia Galotti ist der oft ganz meisterhafte Dialog. Die Theatersprache ist in keinem Stücke dieser Art so vortrefflich. Schade, daß es fast durchaus mehr Sprache des Wizes als der Empfindung ist. Zu Zeiten geht es so gar ins Gezwungene, und riecht gar sehr nach Affektation. Einer Emilia Bruneschi, die viel, sehr viel begehrt, wird alles gewährt, weil sie Emilia heißt. Wie klein! wie kahl! Der Prinz springt auf, zankt entsezlich mit Marinelli, tobt und rast, nennt ihn Verräther, treulos, &c. daß er ihm so hämisch die Gefahr, die seiner Liebe drohte, verheelet hat. Marinelli aber wußte kein Wort von seiner Liebe; der Prinz konnte nicht einmal eine Muthmasung haben; denn er sagt gleich darauf selbst:

„Ach Marinelli! wie konnt ich ihnen vertrauen, was ich mir selbst kaum gestehen wollte.„

Wie

Wie unnatürlich!

„Wenn ich ihnen jemals das vergebe — so werde mir meiner Sünden keine vergeben.„

Ein sonderbarer Ausdruck des Prinzen, der im Begriffe ist, eine Schandthat zu begehen. Aber das soll Wink auf Landsitten sein.

„Hier ist die Bittschrift, sagt der Prinz, einer Emilia Galott — Bruneschi, wollt ich sagen.„

Wie affectirt!

Emilia will sich mit einer Harnadel erstechen. Der Ausdruck und Anblick könnte einen wieder ganz kältlich machen, wenn man auch warm geworden wäre.

Als Odoardo Emilien durchsticht, und ausruft;

„Gott! was hab ich gethan!„

Antwortet sie sterbend:

„Ein

„Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.„

Kann eine Phraseologie zierlicher sprechen, als dieses sterbende Mädgen?

„Huy! daß er da selbst kömmt! Es ist sein Gang.„

Diese Ausrufung Emiliens ist wohl nicht so zierlich. In unsern Gegenden zum wenigsten ist sie nur bei Menschen gebräuchlich, die mit geringern Geschöpfen, als Menschen sind, Geschäfte haben.

Als Camillo Rota dem Prinzen sagt:

„Es wäre ein Todesurtheil zu unterschreiben„

Antwortet dieser:

„Sehr gern.„

Warum denn eben sehr gern? das liegt nicht im Karakter des Prinzen. Aber es soll die Heftigkeit seiner Liebe beweisen. Dergleichen Züge kommen noch viele vor, und lassen uns deut-

lich sehen, wie wizig der Dichter die Stärke der Leidenschaft, worin er seine Personen gesezt haben will, zu zeigen sucht.

Einen Hauptflecken im Dialog macht die Lieblingsfigur des Dichters, die Korrektion, weil sie ewig bis zum Ekel vorkömmt.

Schlimmer — besser wolt ich sagen. Welch ein Unglück, vielmehr welch ein Glück; Gut, nicht recht gut; recht gut, nein nicht gut ꝛc. ꝛc. Das ist Manierart, beleidigt Ohr und Verstand.

Das Trauerspiel Emilia Galotti ist beisende Satyre auf die Grosen, die sich der Wohllust ergeben, und sich von boshaften, niederträchtigen Menschen beherrschen lassen. Satyre hört und sieht das Volk immer gern, besonders wenns Fehler derjenigen betrift, die höhern Standes sind. Dies und der Name des Dichters, und das Gute, das ich schon bemerket, und vorzüglich einige Punkte, von denen ich

gleich Anfangs gesprochen, mögen die Ursachen sein, warum dieses Stück einst so sehr gefallen hat. Ohne Lieblingsvorurtheil hätte der Dichter gewiß bessere Stücke für die Schaubühne liefern können — Doch schwerlich im Tragischen und Heroischen; denn die Glut mächtiger Empfindungen ist nirgends sichtbar, und die Flamme des Genies würde aus dem Gewölke der Vorurtheile hervor gebrochen sein.

Ueber Wielands Rosamund, Schweizers Musik und die Vorstellung dieses Singspiels in Mannheim.

Frankfurt und Leipzig,
1781.

Wielands Rosamund.

Um dem Dichter Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, müssen wir dieses Stück in seinem eigenen wahren Gesichtspunkte betrachten. — Schon die voraus gesetzte Geschichte zeiget uns, daß wir kein heroisches Singspiel erwarten sollen — Sehr irrte man also, wenn man die erhabene Muse des Metastasio, stark gezeichnete Karaktere, Römerselen, anzustaunende Handlungen und Situationen darin zu entdecken hoffte, oder wenn man einen Helden erwartete, der große Dinge fürs Vaterland unternimmt, der zum Stolze seiner Nazion auftritt, Königreiche in die Hand nimmt und hin giebt,

wenn er das Wort Frieden hört; dessen Losungswort Völkerheil ist, und dessen Größe seine stolzeste Feinde bewundern.

Rosamund — Ein Namen, der das Herz zu sanftern Tönen der Empfindung herabstimmt, muß von einem andern Standorte betrachtet werden. Laßt uns dem Dichter die Hand geben: er wird uns in den Tempel des Gnidus führen, durch lachende Gegenden, unter dem Scherze der Faunen umflattert von Liebesgöttern, in Träumen schönrer Welten. Es war nie sein Gefach, mit dem donnernden Vogel Jupiters in die nur wenigen Geschöpfen ersteiglichen Höhen sich zu schwingen, aber girrend mit der Turteltaube in Wollusthainen, in Labirinthen des Vergnügens, unter Schäfern und Nimphen und Amoretten in Lauben und Grotten der Liebe zu scherzen, an Quellen der süssen Schwermuth und auf zitherischen Hügeln zu irren; zu erquikken die Söhne der Freude, zu belauschen die Schönen in ihren geheimsten Augenblicken, Götter und Menschen an Kränze der Liebe zu ketten, Liebe den marmornen Bildnissen einzuhauchen, dem Winde Athem der Liebe zu geben, Liebe jedem Gegenstande einzupfropfen; die blühende

Na-

Natur, den schönern Himmel, elisische Gefilde, Feenwelten, Schöpfungen der Phantasie darzustellen. — Dies ist sein Verdienst, und aus diesem Gesichtspunkte müssen wir das Singspiel, von dem hier die Rede ist, beurtheilen.

Rosamund, ein Mädgen von bewundernswürdiger Schönheit, der Liebe Heinrichs, des ersten plantagenetischen Königs von Engelland, geweihet, ist der Gegenstand desselben. Die Ausführung ist folgende:

Erster Aufzug. Die Königin entdeckt, durch die Hilfe Belmonts, den geheimen Aufenthalt der Rosamunde in einem verschlossenen Labirinthe.

Zweiter Aufzug. Nach einem Streite Belmonts mit dem Ritter des Thurmes, der den Labirinth verschließt, kömmt die Königin, dringt hinein, droht Rosamunden mit dem Tode, befiehlt Dolch und Gift herbeizubringen, geht in das Zimmer des unglücklichen Mädgens und zwinget es, zwischen Dolch und Giftbecher zu wählen — Rosamund trinkt den Becher, sinkt hin, und schließt die Augen. — Belmont kündigt die Ankunft des Königs an. —

Dritter Aufzug. Der König kömmt an, findet die Pforte des Labirinths offen, hört, daß

sein Mädgen ermordet sey, schnaubt nach Rache, und will alles tödten, was Leben hat. Belmont wirft sich zu seinen Füssen, und bringt die Nachricht, daß Rosamund nur einen schnell betäubenden Trank genommen, und noch lebe. Der König bietet ihm die Hälfte seines Reichs an, und eilt, sie zu sehen. — Er trift sie eben, da sie wieder zu sich kömmt, an. — Rosamund staunt und freut sich, und bittet den König sie zu verlassen, daß sie zu sich kommen könne — Heinrich sagt ihr, daß sie sich nicht fürchten soll, daß der Sturm vorüber, der Donner schweige rc. und geht ab. Die Königin kömmt, Rosamund flieht in ihr Zimmer. Indem Elinor ihren Zorn über Belmont ausläßt, kömmt der König; Belmont geht ab. Heinrich und Elinor überhäufen sich mit Vorwürfen — Diese geht drohend ab. Hier singt Heinrich die schöne Arie von der Schönheit; indem er abgehen will, wirft sich Rosamund zu seinen Füssen, und bittet ihn um die Erlaubnis, den Rest ihrer Tage dem Himmel zu weihen. Betroffen, daß ihre Liebe Laster war, wiederholt sie ihre Bitte. Der König nimmts für Lästerung des seligsten der Triebe und ihres eigenen Herzens auf, und spricht ihr Muth ein.

Rosamund wünschet, daß sie Hirten wären, daß sie seine Schäferin wäre, daß sie ein Herz, ein Sinn lebten, und so umarmt ins Land der Schatten stiegen — Heinrich betheuert, daß er oft vom Throne steigen, nicht König mehr, sondern ihr Schäfer sein werde, befiehlt hierauf dem Belmont, seine Ritter zu versammeln, daß alles, was ihm dienet, der Göttin seines Herzens huldige. Rosamund ergiebt sich; sie versprechen einander ewige Liebe.

Der Schauplatz verwandelt sich in einen großen Rittersal, mit erhöhtem königlichen Throne; Schildknappen und Ritter versammeln sich. Der König macht bekannt, daß Elinor alles Recht an seinem Herzen verlohren, daß er sie vor allen verstosse, und der Rosamund Herz und Hand gebe. Die Schildknappen und Ritter und die Jungfrauen der Rosamund rufen jubelnd Beifall zu. Aber indem sich Rosamund dem Throne nähert, werden die Thüren des Sales aufgesprengt, die Königin stürzt mit ihren Rittern herein, und tödtet Rosamunden. Sie sinkt der Emma und Lucia in die Arme; man legt sie auf die Stufen des Thrones.

Jeder sieht es ein, daß der Plan nicht das beste des Stückes ist. — Schimmernde Ausdrücke, Arien, die natürlich und schön, Bilder, die so ganz malerisch und treffend sind, und die Verzierungen der Schaubühne, die uns in arkadische Zeiten versetzen, erinnern uns an die blühende Einbildungskraft des Dichters. — Die vierte Scene ist ganz herrlich. — Der Schauplatz ist ein prächtiger Garten, im Innern des Labirinths. Neben einer mit Epheu und Rosen umschlungenen Urne eine Rasenbank. Im Grunde die Vorderseite eines prächtigen Pavillons. Tiefer hinten, auf der einen Seite ein Grottenwerk, auf der andern ein natürlicher Wasserfall. Es ist Nacht mit Mondschein bei bewölktem Himmel —

Rosamund tritt auf.

Wie öd ist alles um mich her! Wie kalt:
Wie fremd und fern von meinem Herzen alles!
Und war so lieblich einst —
Mit dir, Geliebter,
ist aller Reiz von diesen Zauberfluren
verschwunden — u. s. w.

Die Arie ist sehr schön, die schönste des Stückes, singend, zärtlich, vom Gott der Liebe eingegeben —

Oft, am Rande stiller Fluten
sitz ich einsam da und zähle —
Zähl' an ihrem trägen Lauf,
ach! die schleichenden Minuten
unsrer langen Trennung auf.
Dann geh ich hin und wanke
durch Hain und Thal und Flur;
Mein einziger Gedanke
bist du, Geliebter, nur.
Bei jedem Lispeln
aus dunklem Laube,
bei jedem Flügelschlag
der Turteltaube,
wie lauscht mein sehnend Ohr,
wie klopft mein Herz!
Und wenn ich Tagelang
gelauscht, gesucht — Wie bang
ist dann mein Schmerz! —

Der hierauf folgende Chor der Jungfrauen, womit der erste Aufzug beschlossen wird, hat viel Anmuth und verschiedene Züge, die des Verfassers dieser Arie nicht unwürdig sind. — Zum

 Bei-

Beispiele sanft, singend, voll süsser Anmuth sind die Arien:

Wie ein Kind in Mutterarmen u. s. w.

So athm' ich wieder dich, du süsse Luft, u. s. w.

Holde Schönheit, deinem Rechte, huldigt alles, Erd und Himmel u. s. w.

Der von Addison entlehnte Auftritt, wo die Königin mit Gift und Dolch kömmt, ist schauervoll. Nichts im ganzen Stücke kann mit dieser wahrhaft tragischen Situation verglichen werden. —

Zehnte Scene.

Die Königin herein, in der rechten einen Dolch, in der linken einen Giftbecher haltend.

Rosamund. O Hilfe! Emma! Hilfe! rettet mich!

Königin. Verworfene! du rufst umsonst nach Hilfe!

Erkenne mich — und zittre! u. s. w.

Rosamund. Laß meine Jugend — ach ich wag es nicht zu sagen, meine Unschuld dich erbarmen!

Und doch — du Himmel, weist's!

Königin. Der mag sich dein erbarmen,
Verbrecherin! — Ich bringe dir — den Tod.
Hier! wähle! hier ist Gift, und hier ein Dolch!

Rosamund. Entsetzlich! Königin, ich bin in deiner Macht —
Sey gros und königlich — Verzeih der Armen in Staub gedrückten! Sag, was kann ich thun, dich zu versöhnen?

Königin. Stirb!

(Nach einem Duette, in dem einige rührende Züge sind, steht Rosamund auf und greift nach dem Giftbecher.)

So gieb, Tirannin! und der Richter dort verzeih dir meinen Tod.

(Sie trinkt den Becher aus. Die Königin wendet sich plötzlich weg, wirft sich in einen Lehnstuhl neben einem Tische, und verbirgt ihr Gesicht.)

Ich glaube nicht, daß man wider die Schönheit dieser Scene, oder wider alles das Gute, das ich von diesem Singspiele sagte, etwas mit Grunde einzuwenden habe. Warum lassen denn die Meisten dem Dichter so wenig Gerechtigkeit wiederfahren? Beim Namen: Rosamund, zuckt man die Achseln, wundert sich über den Gedanken

ken des Dichters, bedauert den Kapellmeister u. s. w.; man hat in den meisten Gesellschaften noch von keinem Stücke, wie von diesem, so viel Schlimmes gesprochen. Und doch ist nichts gewissers, als daß zehen Operetten, in die man so häufig läuft, der einzigen Arie nicht werth sind:

Holde Schönheit, deinem Rechte
huldigt alles, Erd und Himmel!
stolz zu tragen
deine Fesseln,
folgen Helden
deinem Wagen:
selbst des Orkus finstre Mächte
bändiget dein Zauberblick!

Vielleicht hat die große Erwartung, von dem berühmten Dichter etwas Vortrefflichers zu erhalten, die Gelegenheit zu so sonderbaren Beurtheilungen gegeben — Ich will nicht auf Kosten des Geschmackes unseres Publikums das Werk des Dichtes überhaupt vertheidigen; Unpartheilichkeit ist mein Pfad; Freimüthigkeit mein Karakter; Wahrheit mein Ziel. Nicht aller Tadel der Rosamund ist unbillig. Das Stück hat eine blühende Phantasie gezeuget, aber nicht Stärke

des Geistes, nicht warme glühende Empfindung des Herzens. Der Plan ist einfach, aber nicht reichhaltig an treffenden Zügen, rührenden Situationen, und theatralischen Handlungen. Rosamund, die Hauptperson, ist im ersten und dritten Aufzug ganz ohne Handlung. Auch im zweiten hat sie nichts zu thun, als den Giftbecher zu trinken, wozu sie gezwungen wird. Sie seufzt, wird getröstet, fleht um Erbarmen, fällt vom genommenen Tranke in Betäubung, kömmt zu sich, will sich von der Welt entfernen, ergiebt sich dem König, und wird getödtet. — Die Karaktere müssen ein Schauspiel interessant machen. Im ersten Aufzuge soll uns der Dichter jeden Hauptkarakter seines Stückes bekannt machen. Die Theilnehmung unsers Herzens ist sein unmittelbarster Zweck; ohne diese ist keine Rührung, und dann alles unnütz, vollkommen zweckwidrig, und planlos. Rosamund soll unser ganzes Herz beschäftigen; sie soll den höchsten Grad des Mitleidens erregen, und das hohe Vergnügen, das in diesem Mitleiden liegt, in uns hervorbringen. Wir müssen sie also kennen, von der interessantesten Seite kennen, die unfehlbar auf das Herz Aller wirket. Hier ist eigentlich

der

der Hauptfehler des Stückes. Belmont und die Königin machen uns die schlimmste Schilderung von Rosamund.

Belmont. Der Labirinth ist einer Nimphe Sitz, die unter Zauberschatten da, wie eine zwote Armida, ihren Hof von Liebesgöttern hält, und Rosamund — ihr Name.

Königin (allein) So lohnst du meiner Liebe? —
Alles hab ich dir geopfert, Alles,
und so lohnst du mir?
Treuloser! —
— Heinrich eilt
um zu den Füssen einer Buhlerin
die Lorbern hinzulegen,

Nach allen Umständen kann die Königin nicht anderst urtheilen, und der Zuschauer kann auch nichts anderst muthmasen. Mit dem vorgefaßten Urtheile also, daß Rosamund eine Nimphe von gemeinem Schlage, und die Buhlerin des Königs sey, kann sich unser Herz für Rosamund (und Dank für dieses den noch nicht ganz verdorbenen Zeiten) so sehr nicht intereßiren. Daher kömmts, daß selbst die vortreffliche vierte Scene, wo sie auftritt und seufzet, und die schöne

Arie:

Arie: Oft am Rande stiller Fluten 2c. singt, ganz ohne Wirkung bleibt. Bei Menschen, die nicht wünschen, daß alle Könige, wie Heinrich, und alle Mädgen, wie Rosamund wären, müssen die schönsten Seufzer, die unangenehmsten Empfindungen hervorbringen. Z. B. Welcher gute Bürger, welches Mädgen, bei dem noch eine Spur alten deutschen Sinnes ist, da man so viel auf Ehre hielt, kann das mit Gleichgiltigkeit hören:

Ach! Heinrich! was ist Ruhm?
Was ist der Nachwelt eitles ungenoßnes Lob?
Du kämpfst um Lorbern, und die Rosen welken,
die dir die Lieb erzog!

Es giebt nur eine Gattung Menschen, die diese Sprache führt. Erst gegen Ende des zweiten Aufzuges, als Rosamund von der Königin überfallen wird, und der Rache zum Opfer dienen soll, hören wir, (aus ihrem eigenen Munde) daß sie unschuldig sey. Aber wer wird, wer kann es alsdann glauben? Zum wenigsten ists jezt, um von guter Wirkung zu sein, zu spät, wenn es auch nicht ganz unwahrscheinlich wäre. Was sie bisher sprach, ist nicht die Sprache einer Unschuldigen, und was andere von ihr

gespro-

gesprochen, ist noch schlimmer. Indessen scheint der Dichter im zweiten Aufzuge gefühlt zu haben, daß er seine Heldin rechtfertigen müsse. Besser wäre es, wenn sie keine Rechtfertigung nöthig hätte, und unsere Herzen für sie sprächen. Die schönen Verse der vierten Scene, in dem Munde eines edeln tugendhaften Mädgens, für dessen Karakter der Zuschauer eingenommen wäre, oder in dem Munde einer zärtlichen Gattin, die getrennt von ihrem Geliebten, verfolgt vom Schicksale, in jammervoller Einsamkeit ihre Jugendtage hin trauert, würden nie, ohne mächtige Rührung hervorzubringen, können gesprochen werden. Ueberhaupt ist der Karakter der Rosamund seltsam; wenn wir uns auch nicht mehr erinnerten, was wir im ersten Aufzuge gehört und gesehen: so muß uns doch alles Folgende noch sonderbarer scheinen. Rosamund, als sie zwischen Gift und Dolch wählen soll, bittet die Königin, ihr zu verstatten, daß sie sich in heilige Mauren verberge.

Königin. Thörin, weg
mit diesen Künsten! Denkest du
auch mich damit zu fangen? —

Ro-

Rosamund. Laß diese Zeichen
der herzlichen Reu,
O! laß sie dich erweichen!
Verzeih der Sünderin.

Nach diesem zu aufrichtigen, oder falschen, gewiß am unrechten Orte stehenden Bekenntnisse, und nach einigem vergeblichen Flehen trinkt sie den Becher aus.

So ists geschehn! — Ich sterb —
und sterbend, göttliche Gerechtigkeit,
bet' ich dich an! — Vor dir
ist Rosamund nicht schuldlos! — Nimm,
die Schwachheit eines zärtlichen,
nichts böses ahndenden, in seiner ersten Liebe
verirrten Herzens abzubüssen,
mein Leben an! —

Zur Königin sagt sie, daß ihr Herz sie betrog, aber ihre Liebe unbefleckt sey, der Gegenstand habe sie geblendet: aber der König ehrte ihre Unschuld, und sie falle ein reines Opfer.

Das wenigste, was man von all diesem sagen kann, ist, daß es die Deutlichkeit nicht habe, die hinreichend wäre, die gewünschte Rührung zu bewirken. Die Absicht des Dichters untersuche ich nicht, auch nicht seine moralischen Grundsätze: aber ich fodere, daß seine Karaktere bestimmt, deutlich, und für die Schaubühne zweckmäsig sein, und daß das Servetur ad imum nicht vergessen werde. — Im dritten Aufzug bittet Rosamund auch den König, daß er ihr erlaube, den Rest ihrer Tage dem Himmel zu weihen. Aber ihr Ernst kann es nicht sein; denn, so bald ihr Heinrich auf ihre weiters geäusserten Wünsche erklärt, daß er ein Schäfersleben mit ihr leben wolle, daß er ihr zwar den Thron gebe, sie zur Königin mache, sie aber ihm mehr als Thron und Reich sein werde: so bequemt sie sich, und überläßt dem Könige den Sieg, und hierin erkennen wir Rosamund wieder.

Der Karakter der Königin ist theatralisch, sie handelt, ist sich gleich, bis ans Ende, und ist interressant. Man muß ihr zu Zeiten so gar gut sein, und das ist ein großes Uebel für das Stück. Denn da wird uns der König zum Abschen,

scheu, und für Rosamund können wir das hohe Mitleid nicht empfinden. Elinor ist grausam; aber so ganz Unrecht, böse zu sein, hat sie doch auch nicht. Mit einem Worte: Elinor ist eine Mörderin, die wir verabscheuen: aber sie spricht so viel für sich, bringt so viele Gründe ihrer Handlungen, daß wir den König nicht rechtfertigen, und Rosamunden nicht beweinen können.

Die Rolle des Königs ist die unbegreiflichste. Er kömmt nach langer Abwesenheit, sehnt sich nach seiner Geliebten, sieht in dem Gedanken, daß sie todt sey, tausend Furienfackeln, alles anzuzünden, sagt dem, der Nachricht von ihrem Leben bringt: „Nimm die Hälfte meines Reichs„ — Eilt zu ihr, und nach einem kurzen Willkomm und einigen Erklärungen, sagt er ihr in Allegorien, die kältlich machen, daß sie sich nicht fürchten soll, und geht ab, daß sie sich erholen könne. Auf die dringendsten Vorstellungen der Königin von Ehre und Schande, giebt er eine Antwort, die im Grunde so viel heißt: Er wolle sein Vergnügen haben, und sie, die Rosamunde umbringen wollte, könne nichts von Ehre sprechen. — Die Königin geht ab, und

sagt ihm: Er soll das Mas seiner Schande voll machen. Heinrich bekümmert sich um nichts, und singt die Arie von der Schönheit. Die Rede der Königin ist schön, und in keiner Stelle des Stückes ist so viel Feuer, wie in dieser. Man schlage die zwölfte Scene des dritten Aufzuges selbst nach. Heinrich verstößt nun öffentlich die Königin wider alles Kostume seiner Zeit und aller Zeiten, blos aus dem Grunde, daß sie nicht mehr in seinem Herzen herrscht, und das Verbrechen begieng, sein Mädgen umbringen zu wollen, und erkläret diese als Königin, läßt die Augen der Ritter für sein Herz sprechen, welches denn auch die Ritter und Schildknappen, und die Jungfrauen der Rosamund als billig und recht erkennen —

Rosamund als Singspiel betrachtet, hat nicht geringe Vorzüge. Ich habe es schon gesagt, daß die meisten Arien singend, und sehr schön sind. Doch kann ich nicht läugnen, daß Manches weniger als mittelmäsig ist. Z. B. das Duet zwischen Belmont und dem Ritter des Thurmes. So gar verlieren oft die besten Stellen durch einen widerlichen Reim oder unnatür-

lichen,

lichen, zu Zeiten ganz undeutschen Ausdruck. Die schöne Arie: **Oft am Rande stiller Fluten** ꝛc. hat zween Fehler, die des Reimes wegen sind gemacht worden. „Zähl' die schleichenden Minuten auf.„ Was heißt Minuten aufzählen? „Mein einziger Gedanke bist du, Geliebter, **nur**.„ Einziger ist schon genug; **nur** ist des Reimes wegen, und überflüßig.

Er eilt, der Sieger —
wie schön, wie **warm**!
O Rosamunde,
in deinen Arm.

Warm ist schwach und des Reimes wegen. —

Bei ihren Haaren —
reiß ich die Schuldige
zur Rache hin.

Ob der erste Vers des Reimes wegen ist, weis ich nicht; aber der Ausdruck ist für eine Königin unschicklich. Lindelle (Voltaire) macht dem Maffei den Vorwurf, daß in einer Stelle seine Merope, wie eine Kannibalin sich ausdrücke.

 Ganz

Ganz recht, sagt Leßing, aber ob gleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz, ohne Salz und Schmalz, beissen sollte: so dünkt mich doch, ist sie im Grunde eben so gut Kannibalin, als die Italiänische — Das soll doch wohl nicht beweisen, daß Lindelle oder Voltaire Unrecht hat? Lindelle, Voltaire und Knaben wissens, daß Menschen im Grunde Menschen sind: aber drückt darum eine Nazion wie die andere, ein Stand wie der andere sich aus? Zum wenigsten würde Voltaire sich niemals so ausgedrückt haben, wie sich hier Herr Leßing ausdrückt. Ist es aber möglich, so zu urtheilen, auf solche Trugschlüsse Spöttereien wider die Regeln des gesunden Geschmackes und die offenbarsten Wahrheiten zu gründen?

Klaget, klaget,
der schönsten Blume Fall.

Den Fall einer Blume klagen!

„Und wenn du kannst, verbirg
im Glanz des Throns die Schwärze deiner Seele.„

Das

Das wird sie freilich nicht können, Schwärze im Glanz verbergen — das Bild ist unrichtig. Sehr auffallend sind die vielen Allegorien in diesem Stücke. Manche scheinen widersinnisch zu sein. Viele sind offenbar unnatürlich, oder unschicklich.

Welcher Erdensohn hat je, oder könnte je so sprechen, wenn er allein ist, und von einer starken Leidenschaft, oder von keiner getrieben wird, wie in der lezten Scene des zweiten Aufzugs der Hofmann Belmont spricht:

In nächtlichen Wettern,
wenn rasende Stürme
den Wald entblättern,
die Pole krachen,
und uns bei jedem Bliz
der Hölle sich öffnender Rachen
den qualvollen Siz
verdammter Seelen entdeckt:
Wohl dem alsdann, den — ungeschreckt

 wo

wo Frevler tief erzittern müssen, —
sein schirmendes Gewissen
mit Engelsflügeln deckt!

Die Königin bedient sich in der zwölften Scene des dritten Aufzugs eines Gleichnisses, das gar widerlich ist:

— Ich
veracht ein schnödes Herz, das Fliegen gleich
sich von der königlichen Lilie
auf einen Erdschwamm setzt —

Ein englischer König spricht freilich nach aller Wahrscheinlichkeit anders mit seiner Geliebten, als ein Petitmaitre, oder ein roher Bauernjunge: aber so, wie Heinrich — und zwar in der ersten Unterhaltung bei seiner Ankunft, in der ersten Glut seines Herzens spricht, kann Niemand, der gesunden Sinn hat, mit seiner Geliebten sprechen —

Vorüber ist der Sturm,
der Donner schweigt,

des

des Himmels Auge zeigt
sich allerheiternd wieder —
O! zage nicht
du holde Rose!
Entfalte prangend dich
im Sonnenlicht; u. s. w.

Doch dieses sind Kleinigkeiten. Hätte der Dichter unser Herz gerührt: so könnten wir vergnügt über all dies und dergleichen hinaus gehen. — Indessen hat er einigermassen seinen Zweck erreichet. Er wollte unser Aug erquicken, und unsere Einbildungskraft ergötzen. Beides ist ihm gelungen. Könnten wir einen Augenblick unsere Grundsätze, Gewohnheiten und dergleichen vergessen, und uns in eine Welt des blossen Vergnügens versetzen, so würde er seinen Zweck gänzlich erlangt, und uns all das Vergnügen, das er bezielte, verschaft haben. — Ich könnte dem Manne eine Ehrensäule errichten, der es so gut mit dem Menschengeschlechte meint. Es ist ein seliger Gedanke, unser Herz zum Vergnügen zu stimmen; wenns aber nur nicht mit Herabsetzung unserer Würde geschieht, daß wir

Helden in Gecken, und Könige in Schmetterlinge verwandelt sehen, daß Vaterlandsgeist durch Tändelei, Geniekraft durch Empfindeln, männlich deutsche Stärke durch sibaritische Fieberlust vernichtet werden, und die Menschen am Ende mit blinzelnder Miene, mit Silphenkörperchen (Bildnissen ihrer Seele) liebekränkelnd, und seuchelnd herum gehen sollen.

Schweizers Musik.

Hätte ich die Kränze des Apollo auszutheilen: so würde der Dichter und Tonsetzer der Rosamunde nahebei einen und denselben von mir erhalten. Im Grunde sind sie beide unendlich verschieden: aber darum ist es nicht auch ihr Verdienst. Der Dichter scheint mehr Bildung, mehr Geschmack, der Tonsetzer mehr Genie zu haben. Beiden fehlts am guten Plane; Beide haben hohe einzelne Schönheiten. Jene des Dichters sind nicht originell, nicht neu, nicht hinreissend, doch Malerei einer blühenden Einbildungskraft; diese, des Tonsetzers, sind Feuer aus der Seele, Malerei und Herzensgefühl. Das ist ein großer Vorzug. Aber desto schlimmer ist auch das, was nicht unter die Schönheiten gehört. Kaum brachte eine Stelle Frühlingsgefühl, sanfte Wonne, elisische Bilder, oder große erhabene Empfindungen in meine Seele, da war gleich wieder das Herz leer. Aufbrausungen, Lermen ohne Verstand, Schwärmerei, Sinnebetäubungen, Kälte, Dunkelheiten, Gedan-

dankendehnung, gähe Aussprünge, Kunst, die nichts zu fühlen und zu hören giebt, und eine Schwerfälligkeit, die unbeschreiblich absticht mit dem elektrischen Feuer, das so manche unserer ehmaligen Opern durchaus belebte — Alles dieses wechselte immer mit den schönsten Zügen ab, und lies mich vom Ganzen nicht wie von einem Meisterstücke denken. Ich sage blos, wie ichs fühlte. Denn Grundsätze kann ich nicht geben, noch weniger urtheilen. Aber den Liebhabern der Tonkunst kann es nicht unangenehm sein, wenn ich hier einrücke, was mir von unserm Kapellmeister und öffentlichen Tonlehrer, Herrn Vogler, ist mitgetheilet worden.

„Um dem Tonsetzer Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, müssen wir die Musik in ihrem eigenen wahren Gesichtspunkte betrachten. Ich lasse mich weder in eine Geschmackspartheilichkeit ein, noch werde ich von den untergeordneten Regeln der Kunst meine Beurtheilung anstellen (denn hiezu ist hier weder der Ort noch Raum). Meine Absicht ist, lehrbegierigen Tonliebhabern eine gründliche Einsicht zu verschaffen; vom Eindrucke zu sprechen, den eine wohlge-

wähl-

wählte Tonsprache gewirket hat und hätte wirken sollen. Um Wahrheit zu finden, und die Verbreitung tonwissenschaftlicher Kenntnisse zu erzielen, muß auch mir Unpartheilichkeit den Pfad zeigen, und Freimüthigkeit Ausdrücke einflössen.

Die Ouverture ist am wenigsten unter allen andern Stücken gerathen: sie entspricht einem tragischen Romanenstoffe im geringsten nicht, ihre Behandlung ist im strengsten Sinne kirchenmäsig, wenigstens wär es nicht möglich, einen ächten Kirchensatz ihr entgegen zu stellen, der sich im Karakter nur einigermassen söndere. Wir Deutsche besitzen Schöpfungskraft genug, einen sprechenden Eingang statt der italiänischen Sinfonien zu erfinden, die unbedeutende Geräusche sind: und wir brauchen nicht einen altfränkischen Stil zu wählen, worin der Baß pedantisch sich bewegt, die Ausarbeitung klingt, wie ein Uebungsstück in gebundenem Stile, der mit alltäglichen Gängen ausgefüllt ist, daß jeder Zuhörer auf ganze Seiten die Folge voraus sehen kann.

Ob jemals eine instrumentalische Fuge (ein bündiges aber nichts weniger als malerisches Kunststück) ohne Text oder ausser der Kirche und so gar in der Oper Wirkung thun könne; ob die Tonfolge, die Antworten, die Ausführung u. d. m. in jener Fuge der Ouverture richtig sein, ist eine Frage, deren Beantwortung sich in diesen engen Raum nicht einschränken läßt, und deren Beweise für diesen Ort nicht passend sind.

Die vier Arien der Königin sind vom nämlichen Inhalte. Die erste Arie hat eine sehr bedeutende Begleitung der Instrumente; wenn nur die Singstimme im Umfange einer natürlichen erzürnten Deklamation blieb, und nicht in den hohen Tönen alles überschriee: die drei geschwinden Achtel, worauf die drei ersten Silben, vom Sinne du sollst erfahren, fallen, machen die Arie plauderhaft, und entfernen sie vom erhabenen Karakter einer Königin. Die Worte bei ihren Haaren sind in der Musik erhabener ausgedruckt, als sie in der Poesie scheinen. Diese erste Arie ist schon so heftig, daß sie den folgenden drei andern nichts mehr übrig läßt.

Sonst

Sonst sucht ein Dichter und Tonsetzer einen Stufengang der Leidenschaften, und ihre allmälige Verstärkung zu erhalten.

Die zweite Arie der Königin im zweiten Aufzuge ist eben so hoch deklamirend, als die erste, noch mit dem Unterschiede, daß sie mitten unter dem Vortrage der Worte Sprünge von 11 Tönen einmischt. Es läßt sich keine Ursache errathen, worin die jagdmäsig gesetzte Eshorne, wo alle Bogeninstrumenten schweigen, die Singstimme allein begleiten, und den Sinn verruchter Gedanken schildern sollen, warum die zwei Silben Habt Dank um 12 Töne springen, warum eine Operasängerin beim geschwindesten Zeitmasse (die Vorschrift ist Presto) Worte auf Achteln auszusprechen bekomme. Die dritte Arie der Königin hat das beste Gesang. Mannichfaltigkeit der Tonfolgen fehlt gewiß nicht, nur muß die Königin jezt noch höher bis ins $\underline{\underline{C}}$ hinauf schreien, und dann im $\underline{C}$ fünfzehn Töne tiefer aushaltende Worte sprechen. Dies wäre wohl eine Singübung, eine Sängerin am Claviere zu prüfen, sie wird aber auf der Bühne der Gefahr ausgesetzt sein, sich zu beschimpfen, und der Zuhörer

hörer wird sich mehr für die Kehle der Königin intereßiren, als daß er in der Folge der Rosamunde gut werden könnte.

Zur vierten Arie der Königin im dritten Aufzuge ist die weiche Tonart E wirklich schon nicht kräftig genug, eine rasende, eine rachathmende, und die vierte rachathmende Arie zu unterstützen. Die Instrumente arbeiten sehr künstlich während dem Gesange. Wenn auch der Herr Kapellmeister, dem Hange der Sängerinnen sehr nachgebsam, in diese wütende Arie hätte Läufe bringen wollen: so sollten sie nur nicht auf die Silbe ha vvvv—vvvv)(gekommen sein; denn hiedurch wird die heftige Leidenschaft des Zorns, der Stolz einer verachteten Königin ganz herunter gesetzt, und verfällt, wo nicht ins Komische, doch gewiß ins Niedrige. Es fodert die Nachsicht, die man mit jedem Sänger und Sängerin haben muß, darauf bedacht zu sein, daß in den ersten Arien die Kehle nicht ermüdet werde, wenn sie noch ihre Solfeggien auszukramen hat.

Der Uebergang von der ersten rasenden Arie der Königin im ersten Aufzuge zu einer stillen,

kläg-

kläglichen Empfindungsscene der Rosamunde ist meisterhaft gearbeitet, und malt dem Blinden, was der Dekorateur dem Sehenden zeigt.

Die darauf folgende Arie ist bang, zärtlich, und die Minuten schleichen so unvermerkt hinweg, als deutlich es jeder, wer die Gesänge und harmonische Bewegungen anhört, empfinden muß: daß aber die Minuten zwei Schläge in harter Tonart, und die zwei folgenden in einer gerad entgegen gesetzten weichen Tonart fortschleichen, dörfte wohl den Tönen zu Last gelegt werden, da die Noten und ihre Bindungen so bedeutend sind. Das Gesang und die Läufe sind sehr zärtlich, nur sollten sie immer auf lan-gen und nie auf das Endewort auf fallen. Der zweite Theil kann eine Weide sein für junge Organisten, die das Feld der Ausweichungen durchstreichen wollen. Nur Schade, daß solche Züge der Kunst, wenn sie zu lang anhalten, und nicht wie Gewürze mit geschmackvoller Sparsamkeit hie und da aufgestreuet sind, zu sehr ermüden, und zuletzt den Gaumen gar stumpf machen. Eben so ist es mit den kleinen Stückchen von Nachahmungen der Hoboen, der Flöten mit ih-

rer immerwährenden (vermuthlich) Erhebung des Gesanges: eben so mit der ewigen unaufhörlichen Achtenfolge zwischen beiden Geigen, zwischen einer Geige und Bratsche oder Fagot, besonders beim Forte; wirklich würde man in diesem Betrachte die einsame Singstimme am Klaviere manchesmal lieber anhören, als das ganze Orchester, das mit den nicht selten doppelten Bratschen u. d. m. wie eine geschwülig drückende Sommerluft beschwerlich wird.

Auch der Uebergang ist herrlich, wo die Grotte und Gärten beleuchtet werden.

Herr Kapellmeister Schweizer ist ein allzugroßer Liebhaber von kleinen Soli der Blasinstrumenten im Theater: sie wirken einzeln zu viel, und im Ganzen zu wenig. Das Gesang wird in zu viele Theilchen verstümmelt, und der Zuhörer kann gar nichts davon fassen. In seinen Gemälden ist kein Held, der sich auszeichnet, er sucht alle Kleinigkeiten rund und vollendet auszumalen. In Werken der schönen Künste leistet Geschmack mehr als Fleis. Hiemit stimmet die Empfindung tausend anderer überein, und dies sey gesagt, ohne die Verdienste des

Herrn

Herrn Kapellmeister im mindesten anzutasten. Unter allen Soli aber, thun die von der Geige am wenigsten Wirkung; weil die Geige, aus deren Zusammensetzung das große Ganze erwächst, dem Gemälde keine andere Farben giebt, wie ein Blasinstrument: und in einem durch die Menge der Leute und der Gebälke gedämpften Schauspielhause, durch die Einschränkung als begleitende nicht herrschende Stimme, zu sehr verliert, als daß sie ihren Laut allgemein mit Vortheile verbreiten könne.

Der Chor von jungen Frauenzimmern hat viel sanftes, ist angenehm und sehr erhaben. Ich wünschte hiebei, daß der zweite Diskant, oder besser der Alt, mehr Rundung des Gesanges hätte, und nicht so trocken begleitete; ob es schon viele singen, so bleibt es doch immer ein Duett, und es nimmt sich nicht gut aus, wenn eine von den Hauptstimmen nur harmonische Töne sucht, und sich weniger als die Bratsche auszeichnet.

Das Wort Still' kömmt manchesmal sehr gezwungen vor, und das Wort Glücksgöttinnen ist ganz anders accentuirt, als man es sonst

ausspricht; die Ursache hievon liegt in der Poesie, und hierin hätten unsere deutschen Dichter oft den Beistand eines versuchten Kapellmeisters nöthig.

Die Arie der Emma gleich ihnen umtanzen ist sehr prächtig, die Worte schon wallet am Himmel ihr glänzender Saum sind nicht nur ausgedrückt: der Sinn ist wieder gemalt — lebhaft gemalt. Aber der gränzenlose Hang zu Ausweichungen in fremde Töne bringt nachmals wieder im düstern As das nämliche, was vorher so spieleud, so glänzend von der flitterhaften Flöte und schimmernden Hoboe im G und C vorgetragen wurde.

Im zweiten Aufzuge fängt die Arie der Emma wie ein Kind = schlummere ꝛc. sehr schön an, ist rührend und zärtlich, aber mitten im sanftesten Geleise wird sie ohne alle Ursache unterbrochen, die Worte lohnt uns armen jede Angst, die einen einzigen Sinn ausmachen, sind getrennt, dann fallen die Blasinstrumente hinein, brummen hie und da etwas dazwischen, und beide Flöten bringen wieder dasselbige Gesang zu Markte, was im ersten Aufzuge in der Arie der

Emma

Emma gleich ihnen umtanzen ꝛc. eine Flöte und eine Hoboe hatte.

In dem Recitativ zwischen der Königin und Rosamunde liegt viel Ausdruck, besonders sprechend ist die Harmonie, da jene sagt: Ich bringe dir — den Tod, und da Rosamunde antwortet: **Entsetzlich!** **Königin** — Sei ꝛc.

Das Duett von Rosamunde und der Königin ist durchgehends voller Ausdruck; das Klägliche der erstern und Grausame der letztern könnte nicht pünktlicher getroffen sein. Es zeichnet sich hiebei die ungezwungene Deklamation der Königin besonders aus, da die Rosamunde das Wort **Verzeih** aushält. Wenn die Tonfolge nur manchesmal gelinder und richtiger wäre: so müste der Eindruck auf alle Zuhörer und ihr Beifall gewiß allgemeiner geworden sein.

Im folgenden Recitativ ist die Sprache der Rosamunde Göttliche Gerechtigkeit, bet ich ꝛc. ein Meisterzug.

Das ganze übrige Recitativ ist schön, nur muß man sich zu genau der Alceste erinnern, und ein gewisser Lieblingsgedanke des Herrn

Schweizer, jener wo sieben Achtel nach einer Pause in gewisser Gesangsschweifung und bindungsmäsigem Vortrage uns das dritte Jahr wieder vorgekommen sind, dörfte freilich die Lust zu Abwechslungen nicht bei allen Zuhörern gesättigt haben.

Auch die Arie von Belmont verräth viel Aehnlichkeit mit jener von der Alceste, Zwischen ꝛc. Nur ist hier in der Poesie der ganze erste Theil der Arie eine Bedingnis, und ein geschwülstiger Haufen von Bildern, in der Tonsetzung weder Schlußfall noch bestimmte Tonfolge, weder Gesang noch Tonseinheit: zwei b sind vorgezeichnet, aber Niemand weis, in welchem Tone. Der Plan und die Anlage ist doppelt vom Dichter und Tonsetzer überspannt, zu schwärmerisch und zu deutsch ihre Ausführung. Hier wäre es nun kein Wunder, wenn uns die Römer noch jezt Barbaren schelten.

Der dritte Aufzug fängt, wie von der Ferne sehr leis und munter an: es verstärkt sich allmälig, und dann tritt der Chor ein, der sehr sangbar und für den Zuhörer leicht faßlich wird. Die Worte sind etwas gedrängt, und in diesem

ge-

geschwinden Zeitmasse fällt es den Tenoristen und Baßisten schwer bei den vielen Wiederholungen immer das Wort: Triumph so auszusprechen, daß das i nicht gemisset werde.

Der Contrast eines Freudenchors, einer lieblichen Arie, dann eine Trauerscene war vom Dichter sehr glücklich und zum Vortheile des Tonsetzers gewählt: letzterer Chor der klagenden Mädgen entspricht der Erwartung gar nicht; denn wir waren bisher schon sehr viele düsterne Stellen gewohnt, wo es in demselbigen Grade der Inhalt gewiß nicht foderte; und nun hätte sich bei einem Leichencondukt das Tragische erst auszeichnen sollen.

Das Recitativ vom Könige Heinrich bei den Worten: **Ermordet? — Todt?** dann das Erwachen der Rosamunde ist meisterlich gerathen.

Die Arie **vorüber ist der Sturm** druckt kräftig aus, besonders ist der Stos von ausserordentlicher Wirkung, wenn die Harmonie wechselt bei den Worten: **Der Donner schweigt.** Die Nachahmungen und das Aushalten verschiedener Stimmen sind den Worten **sanfte Stille**

angemessen. Nur Schade, daß der wesentlichen Stimmen zu viel und mehr sind, als man im Theater vernehmen könnte; denn, wer wird jemals die zweite Flöte, wenn sie tief geht, und noch dazu ein Hauptgesang vorträgt, in einer mit dem Baß fast wesentlich fünfstimmigen Harmonie hören?

Im zweiten Theile bemerket man einen kleinen Compositionsfehler, der dem Herrn Kapellmeister entfallen, der zwar nicht von großer Wichtigkeit, aber allen Leuten, die nur die Regeln der Lage, nicht der Harmonien kennen, schon desto bekannter ist: nämlich daß ein verbotener Quintengang vier Schläge anhält, und beim Vortrage der Worte: Sei deines **Heinrichs Wonne wieder**, die zweite Geige zum Tenor in lautert großen und gleichen Fünften fortschreitet.

Die Arie, holde Schönheit, fängt sehr schön singend an, aber der vierte Schlag versetzt uns schon wieder in eine andere Welt: es kommen zwar einzelne herrliche Züge vor, aber sie sind nach einander nichts weniger als passend. Das Heer von begleitenden Instrumenten fällt wechselweis ein, bald mit Sechzehnteln, bald

mit

mit Triolen von Achteln, und verwühlt den vorher angetretenen sanften Pfad. Es darf wohl eine Arie mehr Gegenstände schildern, nur muß der Zusammenhang nicht ganz vergessen sein.

Nichts vortheilhafteres für den Tonsetzer könnte erdacht werden, als der Stoff zur letzten Arie. Allein die Gesänge sagen etwas ganz anders, als was eine Schäferin kleidete, nichts ländliches kömmt vor, keine Spur von einem naifen Idillengange. Das subalterne Gemäld, und drückt ich einst dein Auge zu, so ꝛc. ist gut gerathen, und es scheint, daß Herr Kapellmeister diesem einzigen Zuge zu Gefallen auf alles andere Verzicht gethan, die ganze Sprache misstaltet, den zu gekünstelten Vortrag und den dunkeln Ton gewählt habe.

In dem Recitativ des Königs Heinrich 16 Scene, vor den Worten: In meinem Herzen ist dein wahrer Thron, tragen die Instrumente einen Hauptsatz vor, der sehr oft und in verschiedenen Wendungen wieder erscheint: dies ist sehr schön, und für Meister der Kunst eine Weide, aber im Ganzen wirkt es nicht mehr, als witzige Wortspiele ohne Gedanken in den

Tragödien, die eine kleine Weile unterhalten, und doch dabei den Zuhörer so kalt lassen, als er in das Schauspielhaus gekommen.

Das Duett zwischen Heinrich und Rosamunde ist matt, enthält nichts neues, den Hauptvortrag des Thema haben wir in mehrern alten Messen schon gehöret, und da die Singstimmen das zweitemal eintreten: so fehlt eine Wärme, die bei den italiänischen Duetten nie gemisset wird. Der Vortrag sollte das zweitemal nicht so trocken mehr sein, es sollte im strengern Sinne concertiret werden, die zwei Personen sollten einander nicht mehr ausreden lassen, und schon wechselweis einfallen; weil es nur eine Wiederholung des vorigen ist, und da gilt das Sprichwort: Oratio crescit eundo. Der Satz von den zwei noch besonders mitconcertirenden Blasinstrumenten ist so schwer, als unbedeutend ihre Wirkung. Die gewählten Läufe widersprechen der Natur des Instruments. Ein nicht geringer Vortheil ist es für die Instrumentisten, wenn ein bewanderter Kapellmeister leichte, in die Hand und Applicatur oder Fingersatz fallende Läufe (passaggi brillanti) so zu benutzen weis, daß

daß sie dem Zuhörer doch glänzend und scheinbar werden. Der letzte Chor singt sehr schön.

Der Ausgang ist wirklich überraschend, aber mehr auffallend wegen seiner Härte, als Empfindungen erregend. Die letzten Worte der sterbenden Rosamunde sind sehr gut deklamirend, das Orchester aber raset mit einer Ungestimme, die dem Zuhörer alle Theilnehmung, wenn sie auch möglich war, wieder rauben muß. Ueberhaupt von der Musik zu sprechen: so muß jeder redliche und verständige Zuhörer gestehen, daß sich sehr viel Malerei, einzelne meisterhafte Pinselzüge darin finden lassen. Aber als ein vollendetes Ganze kann man sie nicht annehmen, weil

Erstlich der Plan fehlt. Der Tonsetzer muß bei Verfertigung eines Singspiels, ehe er die erste Arie ganz ausmalt, von allen schon die Skitze überdacht haben, alles verhältnismäßig einrichten, damit keine Stimme zu sehr ermüdet und zu sehr geschonet werde: die Sängerin muß mit drei Racharien nicht erst rauh werden, ehe die Läufe und Kunstkrämereien Platz finden, die Blasinstrumenten muß man nicht misbrauchen, sonst

sonst macht ihr Eintritt keine Wirkung mehr, sie betäuben zuletzt gar das Gehör u. d. m.

Zweitens ist in jeder Arie die Singstimme zu wenig bedeutend. Die Bratsche sagt eben so viel. Die Recitative in den heftigsten Leidenschaften sind etlichemal getroffen, aber alle andere sind nichts weniger als eine natürliche Deklamation, und manchesmal kommen hier Sprünge, steigende Gesänge rc. vor, wie die Feldstösse der Trompeten. Keine einzige Arie ist den Sängern und Sängerinnen, für die sie eigentlich gesetzt waren, angemessen. Für eine ernsthafte Oper ist im Singstimmensatz zu wenig Erhabenes, die Sänger und Sängerinnen sprechen durchgehends zu geschwind, auch in den Arien zwischen seinen Gesängen kommen Achtel mit Worten vor.

Drittens ist der ganze instrumentalische Satz zu geschwülstig und zu klein. Zu geschwülstig deswegen, weil das Gesang immer von Flöten in der Höhe, von Fagotten in der Tiefe erhoben werden soll, da die fast in allen Fällen doppelte Bratschen wieder alles zudecken, und das Brummen und Pfeifen der Blasinstru-

men-

menken stets betäubt; zu klein ist der Satz, weil die Gesänge in Theilchen getheilt, jezt von den Flöten, jezt von den Hoboen, jezt von den Fagotten zusammen gestückt sind, und der Zusammenhang im Theater unmöglich kann verstanden werden. Die viele Nachahmungen, wobei manchesmal die zweite Flöte in tiefen Tönen eine wesentliche Stimme vorstellt, sind eine mit Ohren unvernehmbare Augenmusik.

Viertens fehlt die Toneinheit. Mannichfaltigkeit in Tonfolgen trift man genug an, nur nicht Toneinsheit. Eine Mannichfaltigkeit, die sich nicht auf Einheit gründet, zielet auf Verwirrung. Kein Stück, keine Arie hat einen eigenen Hauptton; man weiß, aus welchem Tone sie anfängt und aufhöret, aber diese meistens verschiedene Tonarten beziehen sich noch selten nur auf einander, und diese zweckwidrige, geschmacklose Sucht künstlich zu setzen, macht leider! daß wir den herrlichen Pinselschwung eines großen Genies, wie Herr Schweizer, immer durch buntschäckigte Gruppirungen misstaltet finden.

Tiefer in das Innere zu dringen ist hier weder Raum noch der Ort. Diejenigen, die sich vom Eindrucke der Töne aufs Herz eine wissenschaftliche Kenntnis erwerben wollen, würden vielleicht in den Betrachtungen unserer Mannheimer Tonschule feinere Bestimmungen finden. Dort ist man erbietig, auf alle Anfragen und Zweifel oder Gegeneinwürfe mit Notenbeispielen alles weitläuftiger auch strenger musikalisch zu erläutern, und gründlich den Verdacht eines Neides abzulehnen, da letzterer den Mitbuhlern und ersterer den partheilichen Kunstrichtern bisher so gemein geworden.

Unsere kritische Stunden, die nebst Schülern nicht nur von hiesigen Liebhabern, auch von wißbegierigen Fremden, worunter man einen großen Leßing zählt, besucht worden, zielten blos dahin ab, um die Tonsprache zergliedern zu lernen.

Diese Zergliederung warnt jeden Zögling vor aufbrausender Hize, gothisch-barbarischer Wilde, und giebt uns allein eine solide Richtung.

Diese

Diese Richtung aber läßt uns einen Hofnungsvollen Blick in die Zukunft werfen, und mit fröhlicher Unruhe erwarten, daß von nun an unsere junge Genies durch sichere Gründe geleitet, Tonwissenschaft mit Aesthetik, Geschmack mit Kunst, das Beschauliche der Töne mit zweckmäsiger eindrucksvoller allvermögend hinreissender Schöpferkraft verbinden werden.

Die Vorstellung übertraf all unsere Hoffnung. Die meisten Rollen wurden von Anfängern gesungen. Einige hatten noch nie das Theater betreten. Aus diesem Betracht erhielt Mlle Fürst, als Königin, vielen Beifall, und das Publikum äusserte über die ganze Vorstellung allgemeines Vergnügen. — Herr Toskani, als König Heinrich, machte sich vorzügliche Ehre. Was haben wir uns aber nicht von Mademoiselle Brandes zu versprechen? Durch sie ward die Rolle der Rosamunde wirklich erhoben, und verlohr vieles von dem, was ihr im Lesen Nachtheil zu bringen scheint. Die Natur gab ihr ihre Schätze, die Schätze, die wenigen, auch oft vortrefflichen Schauspielerinnen nicht

sind

Bayerische Staatsbibliothek München

sind zu Theile geworden: einen edlen Wuchs, vortheilhafte Bildung, Schönheit und eine angenehme Stimme. Erringt sie einst die hohe Kunst, und wird sie ganz von der Macht der Empfindung beseelt: dann sind alle Gaben einer großen Schauspielerin in ihr vereinigt. Die Verzierungen der Schaubühne waren niedlich und schön. Mich deucht, die Musik hätte nicht so viel gewonnen, wenn das Singspiel im großen Opernhause wäre aufgeführt worden.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

X VIII. 84
X XII. 87

H. HEINRICH
Buchbinderei
Rottenburg/L.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Klein, Anton,

Ueber Lessings Meinung vom heroischen Trauerspiel und über Emilia Galotti

Frankfurt ; Leipzig 1781

P.o.germ. 919 m
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10114585-3
VD18 11864982